



**SCHOOL-SCOUT.DE**

Unterrichtsmaterialien in digitaler und in gedruckter Form

**Auszug aus:**

*Bewegung erfinden-Musik choreographieren (einschl. 2 MP3-Dateien)*

Das komplette Material finden Sie hier:

[School-Scout.de](http://School-Scout.de)



## Bewegungen erfinden – Musik choreographieren

### Sinfonia und Eingangschor aus Bachs Kantate Nr. 21 „Ich hatte viel Bekümmernis“ in Bewegung umsetzen

II/A2

Dr. Christoph Stange, Berlin



Bild: Christoph Stange

*Aus einer Choreographie zu Bachs Kantate  
„Ich hatte viel Bekümmernis“*

Bei dieser Oberstufenreihe geht es darum, Ihre Schülerinnen und Schüler mithilfe musikbezogener Bewegungen Musik besser verstehen und erleben zu lassen. Im Mittelpunkt des Beitrags stehen die Sinfonia und der Eingangschor von J.S. Bachs Kantate Nr. 21 „Ich hatte viel Bekümmernis“. Beide Stücke werden in Bewegung umgesetzt. Musik wird „verkörpert“ und damit für die Lernenden wertvoll, denn Bewegungen zu Musik erfordern immer ein Mindestmaß an innerer Beteiligung. Gleichzeitig müssen die Schüler sich auch intensiv (kognitiv) mit der Musik auseinandersetzen, damit sie Bewegungen zu der Musik entwickeln können, die nicht nur zu ihnen, sondern auch zur Musik passen. Mit dieser Reihe bekommen Ihre Schüler also die Musik nicht nur in ihren Kopf, sondern auch in ihren Körper.

<b>Klassenstufe:</b>	<b>11–12 [13] (Sek II)</b>
<b>Dauer:</b>	6–11 Unterrichtsstunden
<b>Themenaspekte:</b>	Religiöse Intentionen von Musik Ganzheitliche Musikerfahrung Entwicklung eigener Sinnzuschreibungen an die Musik Musik verkörpern durch Tanz/Bewegung zu Musik
<b>Klangbeispiele:</b>	<b>CD 40 zu RAAbits Musik</b> (Februar 2015), Track 31 und 32
<b>Video:</b>	downloadbar unter <a href="http://youtu.be/xykcNRQKu7s">http://youtu.be/xykcNRQKu7s</a> (weitere Hinweise in der Infothek)

## Vorüberlegungen zum Thema

Johann Sebastian Bachs Kantaten in der Schule zu vermitteln, ist alles andere als einfach – vor allem dann, wenn man nicht in erster Linie darauf abzielt, diese Musik nur theoretisch-analytisch zu verstehen. Die Herausforderung besteht darin, vor allem die Klanglichkeit der Musik erfahrbar machen zu wollen – nicht nur, weil die Musik vielen Lernenden (zunächst) fremd erscheint. Die Vermittlung ist auch deswegen schwierig, weil ein verbreitetes Mittel zur Erschließung von Musik – nämlich eigenes Singen bzw. Musizieren – in aller Regel an der Komplexität Bachscher Musik scheitern muss (es sei denn, man beschränkt sich auf die Choräle oder vereinfacht die Musik derart radikal, dass ihre Faktur irreparabel beschädigt wird). Zudem zeichnet sich diese Musik durch die Bindung an theologische Texte aus, deren Sinn sich für viele Lernende nur unter erheblichen Mühen erschließen lässt. Das in dieser Reihe vorgestellte Konzept möchte dennoch zur Verfolgung des Ziels ermutigen, dass die Schülerinnen und Schüler den Aussagen der Kantate eine subjektive Bedeutung abgewinnen können.

Der Film *Rhythm Is It* über ein Tanzprojekt der Berliner Philharmoniker mit Schülern aus ganz Berlin war sicher die Initialzündung für die Entwicklung zahlreicher weiterer Tanzprojekte. Der voraussetzungslose Umgang mit dem Körper ist für viele Lernende attraktiv, kommt er doch ihrer eigenen häufig körperbetonten Art des Umgangs mit Musik sehr nahe. Zudem ermöglicht tänzerische Bewegung einen unmittelbaren Ausdruck zu Musik. Dieser Ansatz wird hier für den Umgang mit der Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis“ BWV 21 fruchtbar gemacht. Dabei ist entscheidend, dass die Bewegung immer auf die Musik bezogen bleibt, so dass weder Bewegung noch Musik austauschbar erscheinen. Das schließt die rationale Auseinandersetzung mit der Musik jedoch nicht aus. Mit dem Körper wird die Musik gleichermaßen erschlossen wie auch ausgedrückt. Die Beschäftigung mit der Musik wird intensiver: Zum einen wird die Musik körperlich erfahren – und bleibt dadurch nachhaltig bei den Tanzenden präsent. Zum anderen erfordert die Bewegungsgenerierung häufiges Hören der Musik, wodurch das Verständnis für sie ebenfalls vertieft wird. Die Musik ist von sich aus so reich, dass sie eine beliebige Anzahl von Hörwiederholungen aushält, ohne sich abzunutzen. Die so erlangte Vertrautheit ist ein sicherer Nährboden für eine größere Offenheit bei weiteren Begegnungen mit solcher Musik. Nicht zuletzt aus diesem Grund erscheint es auch völlig angemessen, sich auf die ersten beiden Sätze der Kantate zu konzentrieren: Weniger ist hier tatsächlich mehr.

## Fachliche Hintergrundinformationen

### Entstehung

Von der Anlage her fällt zuerst die **Zweiteiligkeit** der Kantate ins Auge: Der erste Teil war vor, der zweite Teil nach der Predigt zu musizieren. Der Umfang des Werks (die Aufführungsdauer beträgt fast eine Dreiviertelstunde) überstieg das übliche Kompositionsspensum, das während einer Woche zu leisten war – des Zeitraums, in dem Bachs Kantaten in aller Regel entstanden. Tatsächlich hat BWV 21 eine **längere Entstehungshistorie**. Möglicherweise wurde sie schon anlässlich der Bewerbung Bachs in Halle im Jahr 1713 in einer ersten Version aufgeführt (Stange 2000, 15). Belegt ist auf jeden Fall die Aufführung einer weiteren frühen Version am 17. Juni 1714, dem 3. Sonntag nach Trinitatis. Bach war zu dieser Zeit als Konzertmeister in Weimar angestellt, und er nahm mit dieser turnusmäßigen Aufführung einer eigenen Komposition die letzte Möglichkeit wahr, dem Prinzen Johann Ernst durch die Musik Zuversicht zu vermitteln, reiste dieser doch kurz darauf in die Bäder des Taunus, um ein sich verschlimmerndes Leiden behandeln zu lassen. Vor diesem Hintergrund ist wahrscheinlich auch die Anomalie zu verstehen, dass sich der Kantatentext auf die Epistel (1. Petrus 5, 6-11; insbesondere Vers 7: „Alle eure Sorge werft auf ihn, denn er sorgt für euch.“) statt auf das Evangelium (Lk 15, 1-10) bezog (Petzoldt 2004, 76). Eine weitere Aufführung ist im Rahmen der Hamburger Bewerbung um eine Organistenstelle im Herbst 1720 wahrscheinlich. Für die nächste Aufführung am 20. Juni

1723 in Leipzig fügte Bach vier Posaunen im ersten Chor des zweiten Teils hinzu (Dürr 1995, 459). Dies ist die letzte Fassung der Kantate. Unabhängig davon sind weitere Aufführungen in späteren Jahren wahrscheinlich.

Allein schon die Häufigkeit der Aufführungen legt nahe, dass Bach selbst die Kantate sehr geschätzt hat. Untermauert wird diese Annahme durch Bachs Zusatz auf dem Partiturnschlag der Stimmen: Nicht nur für den 3. Sonntag nach Trinitatis war sie gedacht, sondern „Per ogni tempo“ – „zu allen Zeiten“ sollte sie aufgeführt werden (Schulze 2006, 306).

### Text

Der Text wird allgemein dem Weimarer Hofpoeten und Konsistorialsekretär **Salomon Franck** zugeschrieben. Er bezieht sich in allen Teilen auf den biblischen Bezugsvers **„Alle eure Sorgen werft auf ihn, denn er sorgt für euch“**. Während die Rezitativ- und Arientexte ausschließlich aus der Feder Francks stammen, verwendet er für die Chöre und Choräle **Texte biblischen Ursprungs** sowie in Nr. 9 zwei Strophen aus Erdmann Neumeisters bekanntem Choral **„Wer nur den lieben Gott lässt walten“**. Die Textkomposition nimmt ihren Ausgang von einer nicht näher bezeichneten, jedoch offensichtlich tief gehenden menschlichen Bekümmernis, die durch die Annahme gesteigert wird, Gott habe sich abgewandt und der Bekümmerte sei tatsächlich ganz allein (Nr. 4). Aufgrund der eigenen Suche nach Gott und der damit verbundenen Hinwendung (bzw. aufgrund von Gottes Zuwendung) gelangt die Seele schließlich zu himmlischer Freude. Dieser **Weg von tiefster Niedergeschlagenheit und Verzweiflung zur Freude** wird bereits im ersten Chor (Nr. 2) vorgezeichnet: **„Ich hatte viel Bekümmernis in meinem Herzen, aber deine Tröstungen erquicken meine Seele.“** Zusammenfassend wird bereits an dieser Stelle der Grund für eine mögliche Rückkehr der Zuversicht vorweggenommen: die **Tröstung Gottes**. Das musikalische Thema, das fugenartig den 1. Teil des Chors durchzieht, geht dabei möglicherweise auf das 11. Konzert aus Antonio Vivaldis op. 3 *L'estro armonico* zurück; ein Indiz dafür ist die zeitlich nahe liegende Transkription von Vivaldis Komposition durch Bach für die Orgel (wahrscheinlich 1713). Die engen Kanonführungen sind dabei Klangsymbole für die Vielfalt (Schulze 2006, 308) – schließlich ist von *viel* Bekümmernis die Rede. Immer wieder wird darauf insistiert, anfangs mit den drei (von Johann Mattheson kritisierten) Akkordschlägen: „Ich, ich, ich“, danach mit permanenter Wiederholung der Textzeile „Ich hatte viel Bekümmernis in meinem Herzen“, wobei die Wiederholungen sowohl als Selbstvergewisserungen als auch als Appell an die Umwelt verstanden werden können, diese Bekümmernis doch endlich wahrzunehmen. Die Bekümmernis scheint sich dabei endlos steigern zu wollen, bis sie schließlich abrupt durch eine Generalpause unterbrochen und von dem sich anschließenden langen „aber“ abgelöst wird, das, unisono vorgetragen, gleichermaßen einen inhaltlichen wie auch einen musikalischen Kontrapunkt setzt. In beschwingtem Presto und freier Polyphonie wird nachfolgend das Gegenmittel zur Bekümmernis beschworen: „Deine Tröstungen erquicken meine Seele.“ Erquickung ist dabei als Stärkung der Seele zu verstehen (Haselböck 2004, 76).

### Sinfonia

Der Kantate ist eine Sinfonia vorangestellt, die wahrscheinlich im Hinblick auf die Weimarer Aufführung entstand. Der **klagende Gestus** fußt auf der aller leuchtenden Klangfarben entbehrenden Instrumentierung sowie dem ruhigen Tempo (Adagio assai). Oboe und Violine I sind als Soloinstrumente in ein inniges Zwiegespräch vertieft. Violine II und Bratsche fungieren als harmonische Füllstimmen. Der Dialog zwischen Oboe und Violine I entfaltet sich über dem unerbittlich in gleichmäßigen Achteln schreitenden Bass, der tendenziell abwärts gerichtet ist und in (durchaus symbolisch zu verstehender) Tiefe am Schluss der Sinfonia endet: auf dem C. Schon im ersten Takt wird der Affekt des Schmerzes durch Sekund- und Tritonus-Intervalle nachdrücklich zur Geltung gebracht. Insbesondere in Takt 6 sowie in den Takten 12 und 13 wird der Dialogcharakter der beiden Soloinstrumente ohren- und augenfällig: Gleich einem Reißverschluss sind sie mitein-

ander verschränkt, spielen sich gegenseitig die Melodie zu, den Gedanken des Partners aufnehmend und weiterentwickelnd, zurückgebend, neu empfangend etc. An drei Stellen erfährt der Spielfluss eine Unterbrechung. In den Takten 15, 16 und 19 kommt es aufgrund von Synkopen zu einem Innehalten, in Takt 19 unmittelbar gefolgt von einem fundamentalen (im Sinne von: haltlosen) „Davonflattern“ der Oboe, bevor die Sinfonia – die Hörenden ungetröstet zurücklassend – endet.

## *Didaktisch-methodische Hinweise zur Unterrichtsgestaltung*

### **Zur Bedeutung des Körpers**

Bewegung ist eine Grundkonstante menschlichen Lebens, der Körper mit all seinen Facetten eines der „konstitutiven und evidenten Elemente der menschlichen Existenz“ (Marzano 2013, 7). Insofern ist es keine bloße Mode-Erscheinung im Fahrwasser von *Rhythm Is It*, tänzerische Bewegung in musikalisches Lernen einzubeziehen. Insbesondere wenn man dem Körper zugesteht, den ganzen Menschen – Geist und Seele eingeschlossen – zu repräsentieren (Nancy 2000), kommt ihm eine herausragende Bedeutung in musikpädagogischen Kontexten zu. Dabei ist es hilfreich, sich zu vergegenwärtigen, dass der Körper Träger der gesamten bisherigen Bewegungsbiographie ist. Das verfügbare Bewegungsrepertoire wurzelt nämlich nicht nur in den körperlichen Anlagen, sondern auch in biographischen Ereignissen wie Unfällen und Krankheiten, Training oder auch Idolen, denen man bewegungsmäßig nacheifert (und das ist keineswegs nur auf das Phänomen Michael Jackson beschränkt).

### **Unschärfe Bewegungspartituren**

Vor diesem Hintergrund, und weil mit individuellen Bewegungsmustern auch immer (unbewusst) Erinnerungen aufgerufen werden, ist es sinnvoll, das jeweils eigene Bewegungsrepertoire der Lernenden in den Unterricht zu integrieren. Den Rahmen dafür bieten insbesondere die **unscharfen Bewegungspartituren der Soli**. Unschärf sind die Bewegungspartituren deshalb, weil sie **kein Ergebnis vorwegnehmen**, wie sich jemand zu bewegen hat, sondern weil sie letztlich **Bewegungen nur anregen** sollen. Die Bewegungspartituren sind also ganz unterschiedlich interpretierbar; sie intendieren die individuelle Ausführung und die mögliche Differenz von Soli, die aus ein und derselben Partitur hervorgehen sind. Insofern sind die Zeitangaben auf den Bewegungspartituren auch nur eine Orientierung, nicht aber eine buchstabengetreu zu befolgende Anweisung. Letztlich haben die unscharfen Bewegungspartituren vor allem einen Zweck: eigene Bewegungsfolgen anzuregen. Die endgültige Festlegung der Bewegungsfolge liegt jedoch in der Verantwortung der Lernenden.

### **Demo-Video**

Das vom Autor dieser Reihe produzierte und zum kostenlosen Download angebotene Demo-Video einer Choreographie zu BWV 21 ist für Ihre persönliche Information als Lehrkraft gedacht (Link und weitere Hinweise siehe „Infothek“). Es sollte den Schülerinnen und Schülern möglichst nicht gezeigt werden, höchstens zum Vergleich am Ende einer selbst entwickelten Aufführung. Allenfalls ist es sinnvoll, einzelne kurze Sequenzen zu zeigen, um die **verbindlichen Bewegungen** (s.u.) besser einstudieren zu können.

### **Verbindliche Bewegungen**

Den unscharfen Bewegungspartituren stehen Teile gegenüber, die weitgehend (jedoch keinesfalls so absolut wie etwa im Ballett) feststehen. Das sind die **Schrittfolgen bei der Sinfonia**, die **Figur des Auffangens** und die **Dreiecksfigur der Sinfonia**, sowie die **Bewegungsabfolge für den zweiten Teil des Chores** („deine Tröstungen erquicken meine Seele“).

Prinzipiell ist es sinnvoll, dieses Projekt vorzugsweise mit Lerngruppen durchzuführen, die bereits Erfahrung mit Bewegung zu Musik haben (auch im Rahmen von szenischer Interpretation). Unabhängig davon sollte insbesondere in den ersten Stunden des Projekts der Anfang immer stark hinführenden Charakter haben. Dazu gehört ein gemeinsames Warm up mit Dehnung aller benötigten Körperpartien (wobei der Lehrende sinnvollerweise als Anleiter auch mitmacht – das hilft, Hemmungen seitens der Lernenden abzubauen). Nicht weniger wichtig sind aber auch die Übungen im Vorfeld der verbindlichen Bewegungen (siehe Erläuterungen im Materialteil, insbesondere zu M 3, M 4 und M 5).

### Musikbezogenheit

Auch wenn Bewegungen selbst erfunden werden, so ist doch der Gedanke der Musikbezogenheit leitend: **Bewegungen** sind ungeachtet ihres Eigenwertes im Rahmen von Musikunterricht ein **Mittel, um Musik besser erleben und verstehen zu können** (Stange 2015). Das heißt, die Bewegungen richten sich an der Musik aus, die Choreographie folgt der Musik. Die **Schrittfolgen der Sinfonia** orientieren sich am **Rhythmus der Bassstimme**. Die **Dreiecksfigur der Sinfonia** bezieht sich auf die **Verschränkung der beiden Soloinstrumente**, die aufeinander angewiesen sind und ohne den jeweils anderen Part buchstäblich „in der Luft hängen“ würden; bei der Dreiecksfigur ist es nicht anders.

Die **Musikbezogenheit der Soli** entsteht primär auf der Grundlage der Auseinandersetzung mit der Aussage „Ich hatte viel Bekümmernis in meinem Herzen“. Ihre Soli entwickeln die Lernenden beim häufig wiederholten Hören der Musik. Sie passen dabei ihre Bewegungen in aller Regel automatisch an den **Ausdruck der Musik** an. Die Soli gewinnen meist an Überzeugungskraft, wenn vor ihrer Erarbeitung schon eine hörend-reflektierende Auseinandersetzung mit der Musik stattgefunden hat, die an Assoziationen beim Hören der Musik anknüpft und nach den Gründen für diese Assoziationen fragt, die in der Musik liegen. Dabei wird der Ausdruck insbesondere der Sinfonia und ihre Faktur zur Sprache kommen.

Die Sinfonia bietet sich für eine erste und gleichzeitig vertiefte Auseinandersetzung mit der Kantate nicht nur aufgrund ihrer überschaubaren Länge an. Ihren Ausdruck prägende musikalische Charakteristika (s. o.) lassen sich mit überschaubarem Aufwand herausfinden. Vor allem aber ist sie nicht textgebunden. Das ermöglicht freie Assoziationen und die Deutungsoffenheit der Musik bleibt damit gewährleistet. Nicht zuletzt kann damit auch eine Brücke zum Text des folgenden Chores geschlagen werden: „Ich hatte viel Bekümmernis, aber deine Tröstungen erquickten meine Seele“. Auch dieser Text zeichnet sich insofern durch eine relativ große Offenheit aus, als er mehrdeutig verstehbar ist. Das „Du“, von dem hier die Rede ist, wird nicht von vornherein als „Gott“ apostrophiert (dass diese theologische Perspektive in eine ergänzende historische Sicht unbedingt zu integrieren ist, versteht sich dabei von selbst). Aufgrund dieser Offenheit wird eine sehr persönliche Sichtweise ermöglicht, die nicht nur die Soli individuell gestalten hilft, sondern die nicht zuletzt auch im Sinne Bachs sein mag; nicht umsonst setzt er das „Ich“ prominent an den Anfang des Chores: drei Mal, homophon – unüberhörbar. Und auch das lässt sich als Bewegung umsetzen. Nach jedem „Ich“ dreht eine Gruppe von Schülern ihr Gesicht in Richtung der Zuschauer – das „Ich“ mit der eigenen Person ausfüllend und damit bekräftigend.

Eine profane Anmerkung noch zum Ende. Nicht selten freuen sich Lernende, wenn ein Projekt angekündigt wird, das jenseits des normalen Unterrichts zu liegen scheint. Das ist im Prinzip bei einem solchen Tanzprojekt nicht anders – insbesondere, wenn die Lernenden schon einige Bewegungserfahrung mitbringen. Die Freude kann jedoch umschlagen, sobald der Name „Bach“ ins Spiel kommt. Es lohnt, sich davon nicht beirren zu lassen und darauf zu bauen, dass im zunehmend vertrauten Umgang mit der Musik auch diese Vorurteile abnehmen und häufig einer ausgesprochenen Begeisterung weichen.

**Literaturangaben**

**Dürr, Alfred:** Die Kantaten von Johann Sebastian Bach mit ihren Texten. 6., aktualisierte Auflage. München u.a.: dtv. 1995.

**Haselböck, Lucia:** Bach-Textlexikon. Ein Wörterbuch der religiösen Sprachbilder im Vokalwerk von Johann Sebastian Bach. Kassel u.a.: Bärenreiter 2004.

**Marzano, Michela:** Philosophie des Körpers. München: Diederichs Verlag 2013.

**Nancy, Jean-Luc:** Corpus. Berlin: diaphanes 2000.

**Petzoldt, Martin:** Bach-Kommentar. Theologisch-musikwissenschaftliche Kommentierung der geistlichen Vokalwerke Johann Sebastian Bachs, Band 1: Die geistlichen Kantaten des 1. bis 27. Trinitatis-Sonntages. Kassel u.a.: Bärenreiter 2004.

**Schulze, Hans-Joachim:** Einführungen zu sämtlichen Kantaten Johann Sebastian Bachs. Leipzig: Evangelische Verlags-Anstalt 2006.

**Stange, Christoph:** Chronik. In: Forchert, Arno: Johann Sebastian Bach und seine Zeit. Laaber: Laaber 2000, S. 8 – 34.

**Stange, Christoph:** Musikbezogene Bewegung. Zur Integration von Bewegung in einen musikpädagogischen Rahmen. In: Diskussion Musikpädagogik 65/2015, S. 4 – 11.

*Ziele der Reihe/Kompetenzen*

Die Schülerinnen und Schüler

- haben sich die Musik von BWV 21 körperlich-hörend angeeignet;
- haben in der Auseinandersetzung mit Bachs Musik eigene Zugänge dazu entwickelt und können diese körperlich umsetzen;
- können ihr Bewegungsrepertoire auf die Musik beziehen und die Angemessenheit ihrer choreographischen Lösungen im Hinblick auf die Intentionen dieser Musik beurteilen;
- können eigene Lösungen zur Umsetzung von Bewegungspartituren entwickeln.

*Schematische Verlaufsübersicht*

II/A2

**Bewegungen erfinden – Musik choreographieren**  
 Sinfonia und Eingangschor aus Bachs Kantate Nr. 21  
 „Ich hatte viel Bekümmernis“ in Bewegung umsetzen  
 (Sek II)

<i>Stunde 1</i> Erschließung der Sinfonia (BWV 21,1)	M 1
<i>Stunde 2</i> Erarbeitung der Grundschrirte zur Sinfonia, ggf. Arbeit an Dreiecksfigur / Figur des Auffangens	M 2, M 3
<i>Stunde 3</i> Arbeit an Dreiecksfigur / Figur des Auffangens	M 4
<i>Stunde 4</i> Verknüpfung von Figur des Fallens und Dreiecksfigur, Wiederholung der Grundschrirte	M 5
<i>Stunde 5</i> Ausführung mit der Musik der Sinfonia: Figur des Fallens, Dreiecksfigur, Grundschrirte	
<i>Stunde 6</i> Erschließung des Chores „Ich hatte viel Bekümmernis“ (BWV 21,2)	M 6–8
<i>Stunde 7</i> Arbeit an den Soli	M 2, M 9–12
<i>Stunde 8</i> Bewegungen zu „Ich, ich, ich“, Verteilung der Soli auf die Musik	M 13
<i>Stunde 9</i> Rückholbewegung zu den Soli, Bewegungen B-Teil	M 14
<i>Stunde 10</i> Letzte Detailarbeiten und Aufführung	

**Minimalplan**

Bei Zeitmangel sollte zuerst auf die genaue Ausarbeitung des B-Teils im Chor verzichtet werden (also auf Stunde 9/M 14). Die Alternative dazu ist in Aufgabe 2 von M 14 formuliert. Weitergehende Kürzungen müssten die tänzerische Umsetzung des gesamten Chores betreffen, und zwar inklusive der Soli (also die Stunden 6–9). Übrig bliebe dann die Sinfonia, die auf die Grundschrirte, die Figur des Fallens und auf die Dreiecksfigur begrenzt bliebe (Stunde 1–4).



*Verlauf***Stunde 1: Erschließung der Sinfonia (BWV 21,1)**

Material	Klangbeispiel	Verlauf
M 1	CD 40, Track 31	<p>mehrmaliges Hören der Sinfonia, Aufschreiben von Assoziationen zur Musik (ein Wort oder eine Wortgruppe) und anschließende Applizierung an der Tafel, erläuternde Begründung der Assoziationen durch die Lernenden</p> <p>mittels wiederholten Hörens ggf. Konkretisierung der musikalischen Anhaltspunkte für die Assoziationen</p> <p>Hinzunahme der Partitur für differenzierte Wahrnehmung und Begründung der Assoziationen</p>

**Stunde 2: Erarbeitung der Grundschrirte zur Sinfonia, ggf. Arbeit an Dreiecksfigur / Figur des Auffangens**

Material	Klangbeispiel	Verlauf
M 2, M 3	CD 40, Track 31	<p>Probieren verschiedener Gehhaltungen (z.B. stolz, niedergeschlagen, fröhlich, ausgelassen, wütend, verletzt, traurig ...)</p> <p>in Verbindung mit der Musik ausprobieren, welche Gehhaltung am besten passt</p> <p>Einstudierung der Grundschrirte (M 2), Kombination, mit der zuvor gefundenen Gehhaltung und auf diese Weise zur Musik gehen</p>

**Stunde 3: Arbeit an Dreiecksfigur / Figur des Auffangens**

Material	Klangbeispiel	Verlauf
M 4	CD 40, Track 31	<p>ausgehend von der mit Bekümmernis einhergehenden Erfahrung des abgrundtiefen Fallens die Figur des Auffangens üben</p> <p>anknüpfend an den Dialog der Soloinstrumente (z. B. Takt 12) die Dreiecksfigur üben (mit verschiedenen, selbst zu findenden Möglichkeiten des Hinein- und wieder Hinauskommens)</p>

### Stunde 4: Verknüpfung von Figur des Fallens und Dreiecksfigur, Wiederholung der Grundschr

Material	Klangbeispiel	Verlauf
M 5	CD 40, Track 31	Wiederholung der Figur des Fallens und der Dreiecksfigur  Verknüpfung der Figur des Fallens und der Dreiecksfigur

### Stunde 5: Ausführung mit der Musik der Sinfonia: Figur des Fallens, Dreiecksfigur, Grundschr

Material	Klangbeispiel	Verlauf
	CD 40, Track 31	Dreiecksfigur, Figur des Fallens und Grundschr zusammen mit der Musik der Sinfonia üben  eventuell Abfolge der Figuren bei den einzelnen Paaren bzw. Abfolge der Figuren im Gesamtbild festlegen

### Stunde 6: Erschließung des Chores „Ich hatte viel Bekümmernis“ (BWV 21,2)

Material	Klangbeispiel	Verlauf
M 6–8	CD 40, Track 32	Erschließung des Chores „Ich hatte viel Bekümmernis“ durch singen, hören, reflektieren

### Stunde 7: Arbeit an den Soli

Material	Klangbeispiel	Verlauf
M 2, 9–12	CD 40, Track 31 u. 32	Verteilung der Bewegungspartituren und Besprechung der Symbolik  selbstständiges Erarbeiten eines Solos durch die Lernenden mit wiederholter Zuspelung der Musik, gegebenenfalls Hilfestellung durch den Lehrenden

## Stunde 8: Bewegungen zu „Ich, ich, ich“, Verteilung der Soli auf die Musik

Material	Klangbeispiel	Verlauf
M 13	CD 40, Track 32	Erarbeitung der Bewegung zu „Ich, ich, ich“ Einteilung und Proben von Reihenfolge und Länge der Soli

## Stunde 9: Rückholbewegungen zu den Soli, Bewegungen B-Teil

Material	Klangbeispiel	Verlauf
M 14	CD 40, Track 32	Wiederholung der Bewegung zu „Ich, ich, ich“ und Soli Rückholbewegung zu den Soli ausprobieren bzw. einteilen und proben Bewegungen B-Teil

## Stunde 10: Letzte Detailarbeiten und Aufführung

Material	Klangbeispiel	Verlauf
	CD 40, Track 32	Auffrischung Soli und Rückholbewegungen, Dreiecksfigur, Figur des Fallens Durchlaufprobe(n) abschließende Aufführung und gegebenenfalls Video-Aufzeichnung

## Materialübersicht

		Mat. S.
<b>Stunde 1:</b>	<b>Erschließung der Sinfonia (BWV 21,1)</b>	
M 1 (No)	Partitur Sinfonia (BWV 21,1)	2
<b>Stunde 2:</b>	<b>Erarbeitung der Grundsätze zur Sinfonia, ggf. Arbeit an Dreiecksfigur / Figur des Auffangens</b>	
M 2 (Gd, Tx)	Legende der Bewegungen	5
M 3 (Gd)	Schritte zur Sinfonia	6
<b>Stunde 3:</b>	<b>Arbeit an Dreiecksfigur / Figur des Auffangens</b>	
M 4 (Bd)	Figur des Auffangens	7
<b>Stunde 4:</b>	<b>Verknüpfung von Figur des Fallens und Dreiecksfigur, Wiederholung der Grundsätze</b>	
M 5 (Bd)	Dreiecksfigur	8
<b>Stunde 6:</b>	<b>Erschließung des Chores „Ich hatte viel Bekümmernis“ (BWV 21,2)</b>	
M 6 (No)	Melodie „Ich hatte viel Bekümmernis“	9
M 7 (No)	Partiturausschnitt „Ich hatte viel Bekümmernis“ (BWV 21,2)	10
M 8 (Tx)	Text „Ich hatte viel Bekümmernis“ (BWV 21,2)	11
<b>Stunde 7:</b>	<b>Arbeit an den Soli</b>	
M 9 (Gd)	Solo I	12
M 10 (Gd)	Solo II	12
M 11 (Gd)	Solo III	13
M 12 (Gd)	Solo IV	13
<b>Stunde 8:</b>	<b>Bewegungen zu „Ich, ich, ich“, Verteilung der Soli auf die Musik</b>	
M 13 (Bd)	Bewegungen „Ich, ich, ich“	14
<b>Stunde 9:</b>	<b>Rückholbewegung zu den Soli, Bewegungen B-Teil</b>	
M 14 (Tx)	Bewegungen zu „deine Tröstungen erquickten meine Seele“	15
<b>Erläuterungen</b>		16



### Klangbeispiele

Die Klangbeispiele zu dieser Reihe befinden sich auf der **CD 40** zu RAAbits Musik (Februar 2015) als Track 31 und 32



**SCHOOL-SCOUT.DE**

Unterrichtsmaterialien in digitaler und in gedruckter Form

**Auszug aus:**

*Bewegung erfinden-Musik choreographieren (einschl. 2 MP3-Dateien)*

Das komplette Material finden Sie hier:

[School-Scout.de](http://School-Scout.de)

